IV COLOQUIO " TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO MUNDO IBEROAMERICANO" - COIMBRA 1, 2, 3 DE OUTUBRO DE 2007

MASSIMO MORIGI

GESAMTKUNSTWERK RES PUBLICA*

***Questa lezione del paper *Aesthetica Fascistica II, Gesamtkunstwerk Res Publica*, presentato nell'ottobre del 2007 a Coimbra, è pienamente giustificata dalla strana combinazione delle sue insufficienze di origine e della sua analisi apparentemente profetica sull'attuale fase turbo-capitalistica, in cui le morenti democrazie si tramutano malignamente in autoritarie e criptofasciste postdemocrazie (come mostrano le ultime vicende politiche italiane col governo Monti e, come, in forma ancora più plastica e drammatica, si vede con la tragedia del popolo greco; un'azione di distruzione, quella verso il popolo greco, che se fosse compiuta *manu militari* da qualche dittatorello non facente parte dell'UE avrebbe immediatamente scatenata una guerra di reazione da parte delle potenze occidentali con successivo giudizio davanti ai tribunali internazionali del dittatorello stesso, mentre, siccome la perdizione del popolo greco è stata decisa per soddisfare gli interessi della Germania e del turbo-capitale finanziario, il tutto viene rubricato dai mezzi di distrazione di massa come una dolorosa vicenda, magari frutto della cecità politica della cancelliera tedesca o della burocrazia europea e non, come dovrebbe essere, se s'impiegasse un minimo di onestà intellettuale, un crimine contro l'umanità portato avanti con mezzi non militari ma economici). Analisi in realtà molto piatta e di buon senso ma che almeno umilmente accettava di essere guidata dai giganti sulle cui spalle ci si era limitati a salire. Ovvio dire che un rinnovato repubblicanesimo che voglia uscire dall'attuale stato di sterile dibattito accademico storico-filologico sulle sue origini ed indicare una via d'uscita dall'attuale stato delle cose poliarchico-postdemocratico a guida turbo-capitalistica di morte della democrazia debba almeno dimostrare eguale umiltà verso tutta la migliore tradizione filosofica e filosofico-politica occidentale di liberazione dell'uomo. E inutile aggiungere che questo rinnovato repubblicanesimo dovrà fare ammenda anche di molte di quelle pecche rappresentate in questo paper. Ma delle quali si omette una pur minima indicazione sia perché la loro scoperta è continua e sempre in evoluzione anche per l'autore stesso e, soprattutto, perché questo continuo cercare e rettificare costituisce forse l'elemento più importante per un reale *Vita Activa* in cui il perdono che ci viene concesso per le nostre azioni e le sue impreviste ed imprevedibili conseguenze, questo paper compreso, è l'elemento più importante per poter ogni volta ricominciare, riscrivere le narrazioni e conferire così senso alla vita dello *zoon politikon* e della *polis*; una eterna riscrittura individuale e collettiva che costituisce l'orizzonte della vera azione di liberazione contro i decreti apparentemente inappellabili, ma invece sempre continuamente ridiscussi e rovesciati, di ogni potere autoritario e del destino apparentemente mortale dell'uomo ma invece sicuramente immortale attraverso l'incessante suo agire generatore dei suoi eterni simboli e narrazioni. Questa riscrittura di *Aesthetica Fascistica II* del febbraio 2012 è quindi dedicata all'oggi martire ma immortale popolo greco.**

Salite in autocarro aeropoeti e via che si va finalmente a farsi
benedire dopo tanti striduli fischi di ruote rondini criticomani
lambicchi di ventosi pessimismi
Guasto al motore fermarsi fra Italiani ma voi voi ventenni siete
gli ormai famosi renitenti alla leva dell'Ideale e tengo a dirvi che
spesso si tentò assolvervi accusando l'opprimente pedantismo
di carta bollata burocrazie divieti censure formalismi
meschinerie e passatismi torturatori con cui impantanarono il
ritmo bollente adamantino del vostro volontariato sorgivo a
mezzo il campo di battaglia
Non vi grido arrivederci in Paradiso che lassù vi toccherebbe
ubbidire all'infinito amore purissimo di Dio mentre voi ora
smaniate dal desiderio di comandare un esercito di
ragionamenti e perciò avanti autocarri
Urbanismi officine banche e campi arati andate a scuola a
questi solenni professori di sociologia formiche termiti api
castori

Io non ho nulla da insegnarvi mondo come sono d'ogni
quotidianismo e faro di una aeropoesia fuori tempo spazio
I cimiteri dei grandi Italiani slacciano i loro muretti agresti nella
viltà dello scirocco e danno iraconde scintille crepitano
impazienze di polveriera senza dubbio esploderanno esplodono
morti unghiuti dunque autocarri avanti
Voi pontieristi frenatori del passo calcolato voi becchini
cocciuti nello sforzo di seppellire primavere entusiaste di gloria
ditemi siete soddisfatti d'aver potuto cacciare in fondo fondo al
vostro letamaio ideologico la fragile e deliziosa Italia ferita che
non muore
Autocarri avanti e tu non distrarti raggomitola il tuo corpo
ardito a brandelli che la rapidità crudele vuol sbalestrarti in cielo
prima del tempo
Scoppia un cimitero di grandi Italiani e chiama Fermatevi
fermatevi volantisti italiani aveva bisogno di tritolo ve lo
regaliamo noi ve lo regaliamo noi noi ottimo tritolo estratto dal
midollo dello scheletro
E sia quel che sia la parola ossa si sposi colla parola possa con
la rima vetusta frusti le froge dell'Avvenire accese dai
biondeggianti fieni di un primato
Ci siamo finalmente e si scende in terra quasi santa
Beatitudine scabrosa di colline inferocite sparano
Vibra a lunghe corde tese che i proiettili strimpellano la
voluttuosa prima linea di combattimento ed è una tuonante
cattedrale coricata a implorare Gesù con schianti di petti
lacerati
Saremo siamo le inginocchiate mitragliatrici a canne palpitanti di
Preghiere
Bacio ribaciare le armi chiodate di mille mille mille cuori tutti
traforati dal veemente oblio eterno

Filippo Tommaso Marinetti, *Quarto d'ora di poesia della "X MAS" (musica di sentimenti)*

"Fiat ars - pereat mundus" , dice il fascismo,
e, come Marinetti ammette, vuole la guerra
per fornire gratificazione estetica a un
modo di percepire che è stato cambiato
dalla tecnologia. Questo è evidentemente
la conseguenza finale dell'arte per l'arte.
L'umanità che nei tempi di Omero era
oggetto della contemplazione degli dei
olimpici ora lo è per se stessa. La sua
autoalienazione ha raggiunto un tale grado
che può vivere la sua autodistruzione come
un piacere estetico di prim'ordine. Questa è
la situazione della politica che il fascismo
ha reso estetica. Il comunismo risponde
politicizzando l'arte.

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*

Terminato da Marinetti poche ore prima della morte, avvenuta a Bellagio (Como) il 2 dicembre 1944, il *Quarto d'ora di poesia della "X MAS"(musica di sentimenti)*, ci appare col suo "Bacio ribaciare le armi chiodate di mille mille mille cuori tutti/traforati dal veemente oblio

eterno" come l'estremo congedo dalla scena della storia di quella parte del fascismo che aveva creduto nella fine dello stato liberale e nel successivo ventennio come ad un'autentica esperienza rivoluzionaria, una rivoluzione, per intenderci, non sulla falsariga di una "rivoluzione conservatrice" (che invece fu la forma propria e definitiva, con l'aggiunta del totalitarismo, del fascismo) ma bensì decisa a volgere le spalle alla tradizione per proiettarsi verso una lirica modernità. E se in questa modernità "la guerra sola igiene del mondo" rappresentava l'*ubi consistam* della *Weltanschauung* futurista (da questo punto di vista le aspettative verso il fascismo di questa avanguardia politico-letteraria non andarono certo deluse), il *Quarto d'ora di poesia* è anche la testimonianza della consapevolezza dell'inequivocabile fallimento dell'estetizzazione della politica, vero cuore del "progetto futurista" nella sua collaborazione/osmosi col fascismo giunto al potere. Una collaborazione/osmosi che Benjamin nella parte finale dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* ha completamente smarrito a favore di una identificazione *tout court* fra futurismo e fascismo[1] (Benjamin qui intese il fascismo solo come momento di pura reazione e non come il contraddittorio contenitore politico di tutte le pulsioni antiilluministe e irrazionaliste - perciò pure di sinistra e avanguardiste) e nella quale il *Fiat ars - pereat mundus* , non va inteso, contrariamente a quanto Benjamin giudicava, unicamente come il disvelamento delle pulsioni reazionarie del fascismo sotto il segno dell'estetizzazione della politica ma rappresenta anche la teleologia di tutte le avanguardie europee tese a tutto sacrificare pur di giungere alla fusione fra arte e vita (mentre il fascismo non si accontentò di una trasfigurazione artistica ma intendeva annullare la vita e la personalità individuale nel momento politico-totalitario).[2]

Una identificazione fra futurismo e fascismo che, se da un lato, non rende giustizia dell'alterità dei propositi dei futuristi e di Marinetti rispetto al

---

[1] Sul fallimento del progetto futurista di egemonizzare la cultura fascista e sull'errore di identificare il fascismo politico con le spinte libertarie futuriste, fondamentale C. Salaris, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

[2] Sulle analogie (e sui rapporti) fra le avanguardie artistiche del Novecento e le pulsioni modernizzanti che furono patrimonio anche del fascismo cfr. A. Hewitt, *Fascist Modernism, Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde,* Stanford (Calif.), Stanford University Press, 1993.

fascismo, dall'altro risulta pure parziale nei riguardi dei rapporti del fascismo con la modernità artistica e letteraria, che non furono limitati solo al futurismo ma che, per oltre il primo decennio del regime, furono dal fascismo attivamente cercati e coltivati, riservando al futurismo il ruolo della pubblica certificazione dell'origine rivoluzionaria del regime, un inizio che per quanto frutto di una elaborazione mitologica delle origini faceva certamente gioco nei primi anni di consolidamento della dittatura.

Una dittatura la quale si rese subito conto che se voleva aspirare a durare doveva assolutamente cercare di incanalare nel suo alveo tutte quelle forze intellettuali ed artistico-letterarie che erano state ostili ed estranee allo stato liberale ma che non per questo esprimevano un rifiuto della modernità. In altre parole, Mussolini era ben deciso a non ripetere l'errore che aveva minato alle fondamenta l'Italia giolittiana, l'assoluta indifferenza dello stato verso il momento intellettuale per concentrarsi solo verso quelli che oggi noi chiameremmo i problemi strutturali (lo sviluppo industriale in un quadro interno di libera competizione fra le forze economico-sociali). Il risultato era stato un'assoluta ostilità degli intellettuali verso lo stato liberale, ostilità che sarebbe stata uno dei fattori decisivi per il suo tramonto.

Successore dello stato liberale e fermamente determinato a crearsi un consenso su tutte quelle forze che avevano contribuito alla sua fine (escluse quelle socialiste, ovviamente), i primi anni della dittatura di Mussolini saranno segnati dal tentativo non tanto di creare uno stato totalitario ma bensì di esercitare verso queste un'egemonia di fatto, intesa in senso gramsciano.

Ecco allora che, per stare nel campo dell'arte, nell'anticamera del dittatore vedremo passare non solo i futuristi (i quali, a buon ragione, potevano vantare il merito di "precursori" del fascismo) ma anche novecentisti, strapaesani, esponenti della pittura metafisica, astrattisti e via dicendo. E non bisogna pensare che tutto questo affollamento nella suprema stanza del potere fosse il frutto del classico saltare sul carro del vincitore, perché questo carro era stato appunto faticosamente costruito da quella gran parte dell'intellettualità che ora spingeva e faceva a gomitate di fronte al dittatore. Si trattava, in altre parole, non tanto di prostrarsi di fronte al dittatore, ma più semplicemente di andare a reclamare di fronte al proprio

superiore (Mussolini) i dividendi della riuscita impresa (la morte dello stato liberale e l'instaurazione della dittatura).

I primi anni della dittatura mussoliniana non potevano quindi che tenere conto di questa sincera (ed allo stesso tempo assai interessata) volontà di condivisione delle sorti del regime. Era pertanto da escludere a breve l'edificazione di uno stato totalitario, il cui risultato immediato non sarebbe stato altro che introdurre all'interno del regime tutte quelle violente e mutualmente contraddittorie volontà di partecipazione che al momento risultavano assai più utili nel loro anarchico ed indisciplinato manifestarsi attraverso una libera e darwinistica competizione di fronte all'autocrate e non ricorrendo ad un loro casermesco inquadramento.

Questo sul piano delle arti significò non solo che inizialmente non era possibile affrontare il problema di un'arte di stato (perché ciò avrebbe comportato scegliere una corrente artistica scontentando tutte le altre) ma anche che, per quanto possibile, tutte le forme artistiche andavano sostenute e sovvenzionate (questo, a scanso di equivoci, purché la libertà di ricerca formale non fosse accompagnata da una eguale libertà contenutistica).

Visto con gli occhi non ottenebrati dalla partigianeria e con l'immeritato distacco che ci viene dal considerare vicende ormai trascorse da molti anni, è evidenza storica che il rinvio della costruzione della megamacchina totalitaria[3] (verso la quale spingevano e la biografia politica del dittatore ed anche le sue più intime pulsioni) a favore di un autoritario mecenatismo di stato non risultò del tutto negativo per l'arte italiana.

Dal punto di vista degli artisti, costretti nel vecchio stato liberale ad essere totalmente esposti alle forze del libero mercato e quindi sovente a fare letteralmente la fame, l'essere inquadrati sindacalmente ed essere inseriti nello stato corporativo - potendo così accedere a commesse di stato e/o di partito o comunque usufruire di un contesto relazionale fortemente orientato all'acquisto delle loro opere - costituì in molti casi un

---

[3] I. Golomstock, *Arte totalitaria: nell' URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano, Leonardo Editore, 1990.

drammatico miglioramento nelle condizioni di vita.[4] Ma sarebbe del tutto errato limitarsi a considerare unicamente il miglioramento della vita materiale di molti artisti perché l'incontro/egemonia del regime con l'arte generò - almeno fino a quando non avvenne la sua ultima ed ineluttabile evoluzione nel totalitarismo - esiti che furono sicuramente non banali sul piano espressivo e che racchiudono anche potenzialità euristiche per la comprensione delle odierne società poliarchiche e postdemocratiche, in cui il "momento" dell'estetizzazione non è affatto scomparso ma è stato traslato dallo spazio pubblico al turbocapitalismo finanziario.[5]

Quello che cioè si vuol qui sostenere è che se l'estetizzazione della politica così come fu effettuata dal regime fascista e nella quale l'arte rivestì un ruolo - come vedremo - non secondario fu certamente un'esperienza negativa e che, in ultima istanza, non poteva non evolvere verso il totalitarismo (estrema ed ultima deviante estetizzazione che invece che produrre un atto creativo totale, come avrebbero voluto le avanguardie, genera il suo simmetricamente contrario negativo fotografico dell'asservimento allo stato totalitario), certamente l'assenza di un qualsiasi momento estetico nelle cosiddette liberaldemocrazie è altrettanto un fatto negativo, una negatività in cui l'indicazione per una "politicizzazione dell'arte" che secondo Benjamin avrebbe dovuto essere la riserva di caccia esclusiva del comunismo sovietico (mentre più propriamente una vera "politicizzazione dell'arte" fa parte di una dialettica intrinsecamente libertaria e di eversione di ogni forma di totalitarismo), non può essere certo considerata una risposta non fosse altro perché le rivoluzioni rosse hanno prodotto, al di là della non secondaria conseguenza dell'eliminazione di ogni forma di libertà pubblica e privata, una accentuazione del momento auratico, accentuazione che storicamente si è

---

[4] M. S. Stone, *The State as Patron: Making Official Culture in Fascist Italy*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1997, p. 216.

[5] Una analogia fra l'attuale fase postdemocratica ed il fascismo che nel 2007 poteva sembrare azzardata e che oggi nel febbraio 2012 per chiunque non voglia cedere a schiocchi paracosmi può sembrare addirittura banale. Per un'analisi più approfondita dell'intima costituzione autoritaria e, in ultima analisi, fascista della postdemocrazia poliarchica a guida turbo-capitalistica delle cosiddette democrazie occidentali, si rimanda volentieri all'analisi già svolta in *Aesthetica Fascistica I*.

manifestata non attraverso creazioni artistiche ma attraverso la sacralizzazione del potere politico (mentre oggi in "liberaldemocrazia" si assiste alla sacralizzazione del momento finanziario).[6]

La mostra del decennale della rivoluzione fascista del 1932 rappresenta forse il culmine di quei momenti espressivo-estetici di alto valore e di

---

[6] Se è di tutta evidenza che nelle liberaldemocrazie si è assistito progressivamente alla totale scomparsa di una estetizzazione della politica e della sfera pubblica genericamente intesa, è altrettanto fuor di dubbio che la maniacale e parossistica prevalenza della finanza (non dell'economia perché la vita dei produttori e le condizioni di produzione sono da un lato caduti - tranne pochissime eccezioni - nel più completo discredito, trascuratezza e sciatteria nel pubblico dibattito e nell'insignificanza anche dal punto di vista *effettuale* - e non solo della sua rappresentazione simbolica e culturale nella discussione pubblica - del capitale prodotto perché l'economia reale genera oggi solo 1/6 del valore rispetto a quello puramente finanziario), sulla politica e sulle attività direttamente produttive, configura, *de facto*, una estetizzazione e/o sacralizzazione della stessa. Questa ha raggiunto livelli così sfacciati, impudenti e volgari da chiedersi cosa ci stia a fare una democrazia se non a certificare stancamente e burocraticamente l'ineluttabile dittatura (e sacralizzazione veramente, questa sì, auratica) della finanza. A meno di non voler soggiacere a questo nuovo Moloch finanziario, si impone quindi una totale conversione ad U culturale - e politica - da parte della sinistra (ma sarebbe ancor meglio dire, si impone una vera e propria *rifondazione politica*), un radicale *revirement* che sappia auraticamente unire in sintesi dialettica il momento economico-produtivo con un rinnovato senso arendtiano della *Vita Activa*. In altre parole, stiamo parlando di un repubblicanesimo che sappia far tesoro del magistero e dei tesori - al momento scioccamente e vilmente perduti - di Karl Marx e di Hannah Arendt, che sappia operare una sintesi "poietica" fra l'*homo laborans/faber* e lo *zoon politikon*. Solo attraverso questa prospettiva di riappropiazione/esproprio auratico ai danni del capitale finanziario turbo-capitalitistico e di *ri-estetizzazione* dei reali momenti produttivi della società (siano questi di natura prettamente materiale come nell'economia o di natura simbolica come nella cultura e nella politica), potremo dire di avere veramente messo una prima pietra per l'edificazione di un autentico repubblicanesimo che non si limiti a rimirare con occhio archeologico le sue passate glorie del mondo classico o dell'inizio dell'epoca moderna (benissimo Machiavelli ma c'è stato "anche" Marx, anzi Marx non sarebbe comprensibile senza Machiavelli e la tradizione della filosofia politica naturalistica iniziata con Aristotele e proseguita nell'evo moderno da Machiavelli trova la sua massima e più compiuta espressione nel rivoluzionario e filosofo di Treviri) e che affronti con coraggio e con creatività quelle tradizioni politiche di liberazione dell'uomo che una piatta e sciocca esegesi neorepubblicana vorrebbe ancora tenere artificiosamente lontane da sè .

sacralizzazione del potere fascista.[7] Per l'allestimento della mostra, assumendo una decisione assai rischiosa ma che alla fine si rivelò vincente, Mussolini decise che era necessario ricorrere anche al linguaggio delle avanguardie artistiche, il solo in grado di garantire una partecipazione intensa, emotiva e coinvolgente all'evento. L'organo ufficiale del partito vantò l'impiego di una "schiera di artisti dell'avanguardia" e la mostra come disse Mussolini fu "estremamente moderna e … audace, senza la malinconica raccolta di passati stili decorativi."[8] Un'audacia che ancor prima di entrare, doveva essere percepita dal visitatore attraverso la rinnovata facciata del Palazzo delle esposizioni di Roma dove si teneva la mostra. Gli architetti razionalisti Adalberto Libera e Mario De Renzi vollero infatti che la vecchia facciata del palazzo fosse interamente nascosta da una immensa parete metallica e che questa fosse frontalmente ritmata da quattro giganteschi fasci di venticinque metri di altezza sempre metallici e che ai due estremi della stessa fossero poste due imponenti X , ancora metalliche ed alte sei metri.

Si trattava di un assolutamente impegnativo *incipit* ma i momenti espositivi che sarebbero seguiti a questo shock estetico-emotivo si sarebbero mostrati assolutamente all'altezza di quanto esibito all'entrata. La sala del 1922 voleva simboleggiare la lotta fra il caos e il principio ordinatore rappresentato dal fascismo e l'architetto razionalista Giuseppe Terragni, cui era stata affidata la realizzazione di questa sala, pur non essendo un futurista, ne tenne ben presente la lezione nell'intimo dinamismo delle soluzioni adottate che rappresentavano un felice compromesso nella dialettica astrattismo/figurativismo. L'entrata alla sala era stata volutamente intesa per ingenerare un fortissimo shock negativo al visitatore fervente fascista. La prima cosa che questi doveva infatti notare erano autentici vessilli e bandiere dei dissolti partiti sovversivi. Ma l'angoscia così suscitata veniva immediatamente dissipata dall'immediata osservazione che questi simboli sovversivi stavano appesi al soffitto in virtù di fascistissimi pugnali dai quali erano trafitti.

---

[7] M. S. Stone, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1998, pp. 129-176.

[8] *Ibidem*, p. 141.

Il culmine espressivo della sala del 1922 era però la parete denominata *Adunate*. Nella parte inferiore della parete erano rappresentate tre eliche d'aereo la cui immagine era composta dalle foto delle adunate di massa. Il resto della parete era infine ricoperto da una marea di mani in rilievo aperte nel saluto romano, a suggerire che il fascismo (saluto romano) promanava direttamente dal dinamismo delle masse, le eliche d'aereo composte con le foto delle adunate (la realtà ed anche il giudizio che Mussolini aveva delle masse, lo sappiamo, era diametralmente opposto ma qui non a caso siamo di fronte ad un tipico caso di arte totalitaria, cioè ad una rappresentazione esattamente opposta a quella che è la realtà).

Le critiche da parte fascista spesso entusiastiche a questa sala non riuscivano però a celare un elementare quanto imbarazzante dato di fatto. Le influenze dell'avanguardia europea e, in particolare, che la tecnica del fotomontaggio, che era uno dei punti di forza della sala, era di diretta ispirazione dei futuristi-costruttivisti sovietici Melnikov e El Lissitzky e del dadaismo tedesco (dadaismo non certo in odore di fascismo). Inoltre, la marea di mani aperte nel saluto romano altro non era che una diretta citazione del manifesto elettorale *Lavoratori, tutti devono votare nelle elezioni dei Soviet* del costruttivista Gustav Klutsis per le elezioni sovietiche del 1927.

Mentre il contributo di Terragni[9] alla mostra fu tutto inteso nella costruzione di un'estetica che rappresentasse il dinamismo del fascismo e delle masse ricorrendo ad un simbolismo che traeva dalla modernità artistica i suoi spunti, nelle sale affidate a Sironi,[10] l'espressione di questo

---

[9] Sull'innovativo (ed utopico) linguaggio architettonico di Giuseppe Terragni, disperatamente proteso a conciliare la lezione modernista con gli stilemi fascisti classico-romani, cfr. T.L. Schumacher, *The Danteum: Architecture, Poetics, and Politics under Italian Fascism*, New York, Princeton Architectural Press, 1993.

[10] Su Mario Sironi inteso non come massimo rappresentante di una presunta pittura fascista ma, più correttamente, come il maggiore pittore del ventennio fascista che, proprio in virtù della sua convinta e disinteressata adesione al regime, subì, dopo la seconda guerra mondiale, un assurdo ed immeritato ostracismo (e questo a fronte dello scarso apprezzamento che a più riprese gli manifestò Mussolini e dei conseguenti intermittenti appoggi ottenuti dal regime), cfr. E. Braun, *Mario Sironi's Urban Landscapes: The Fusturist/Fascist Nexus*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions*, cit., pp. 101-133.

dinamismo fu affidato ad una rilettura in chiave futurista ed avanguardista di vecchie e consolidate simbologie. Nella sala della marcia su Roma affidata a Sironi si poteva ammirare un bassorilievo di un'aquila in volo stilizzata affiancato dal tricolore. L'accostamento della bandiera col bassorilievo generava il profilo del fascio, antico/nuovo simbolo politico la cui tradizione promanava direttamente da Roma antica (l'aquila) ma la cui modernità politica, si intendeva suggerire, era una diretta emanazione dei più consolidati valori patriottici, la bandiera nazionale.

Il culmine della maestria sironiana fu però raggiunto nella Galleria dei Fasci, un allestimento dove l'artista fascista della prima ora riuscì effettivamente a creare un ambiente totalmente coinvolgente. Siamo qui in presenza di un lungo corridoio scandito da due energiche e massicce file di fasci . Questo doppio colonnato, che intendeva richiamarsi alla romanità e che aveva assunto come motivo ispiratore il principale simbolo del fascismo, conduceva ad un classicheggiante bassorilievo di un cavallo e del suo cavaliere col braccio destro proteso in avanti. La direzione indicata dal cavaliere era quella che il fascismo aveva impresso all'Italia ed era anche il percorso verso il momento culminante di tutta l'esposizione: l'entrata nella Cappella dei Martiri.

La realizzazione della Cappella dei Martiri fu affidata agli architetti Adalberto Libera ed Antonio Valente. Indubbiamente affidare il *climax* del percorso liturgico della mostra ai due architetti razionalisti fu una scelta rischiosa ma che si dimostrò vincente. Invece di una tradizionale e cimiteriale commemorazione il cui unico risultato non sarebbe stato altro che confermare un inseparabile iato fra i vivi e i morti, Libera e Valente concepirono un ambiente ispirato a criteri minimalisti e di assoluta economia e concentrazione simbolica. La Cappella dei Martiri (i caduti, cioè per la causa fascista) era costituita da una sala circolare la cui parete era ricoperta dalla parola "presente" ripetuta senza soluzione di continuità. A risposta di questa parola scritta all'infinito, al centro della sala era posta una croce con la dicitura "Per la patria immortale". Mentre spettralmente la sala continuamente riecheggiava di voci registrate che senza posa ripetevano "presente", una crepuscolare illuminazione a luce rossa avvolgeva l'intero ambiente.

Nella cappella siamo di fronte alla soluzione finale del dramma rappresentato dalla mostra e dal fascismo. Nelle sue varie sale (ne abbiamo descritte solo alcune), il visitatore era stato posto di fronte a simbologie negative cui trionfalmente si contrapponevano i segni del fascismo vincitore (dalla rappresentazione della simbologia fascista all'esibizione di vere e proprie "reliquie" squadriste: vennero mostrate camicie nere, gagliardetti, armi adoperate dalla squadracce, etc, e con modalità espositive aperte: i "sacri" reperti erano anche materialmente alla portata del contatto fisico del visitatore non ricorrendo mai alla soluzione di rinchiuderli in teche trasparenti e questo favoriva immensamente l'immedesimazione con gli eventi rappresentati) ma di fronte al sangue che era stato necessario versare per redimere l'Italia (la luce rossa) siamo di fronte al più profondo disvelamento: il fascismo culto di sacrificio e di morte e in cui l'angoscia che questa suscita si annulla con il sorgere qui ed ora ("presente") di una superindividualità collettiva ("presente" ripetuto senza soluzione di continuità) che trascende la vita e la morte. In fondo, la megamacchina totalitaria che in quegli anni cominciava ad aumentare i suoi giri, prendeva coscienza di sé e si annunciava con un messaggio che aveva più di un'analogia con quello portato avanti dalle avanguardie (e non a caso la realizzazione della Cappella dei martiri fu affidata a chi era ben a conoscenza dei procedimenti linguistici che potevano veicolare il progetto di un superamento dell'individualità). Solo che nel caso delle avanguardie si trattava di superare il confine fra arte e vita per la creazione della *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale, mentre nel caso del fascismo si volle creare la megamacchina totalitaria, una vera e propria *Gesamtkunstwerk* pubblica, dove sì sarebbe avvenuto un superamento *ab imis* del vecchio modo di intendere la vita e l'individualità ma questo superamento si sarebbe mostrato non attraverso una trasfigurazione artistica totale ma con la nascita di in una ipostatica ed olistica comunità di tutti coloro (viventi e non) che avevano combattuto e si riconoscevano nell'idea fascista.

I primi anni Trenta rappresentano, in effetti, l'inizio di una vera e propria luna di miele del fascismo con le opinioni pubbliche dei paesi industrializzati ed anche le élite culturali ed artistiche estere cominciavano a guardare con crescente simpatia all'esperimento "rivoluzionario" fascista. Di fronte ad un capitalismo selvaggio che dopo la crisi del '29 aveva dimostrato solo di saper unire al massimo della

spietatezza sul destino del proletariato anche il massimo di inefficienza economica dilapidando a vantaggio di nessuno immensi patrimoni e di fronte ad un comunismo sovietico che agli osservatori più avvertiti e smaliziati già si profilava come un pauroso balzo all'indietro per la civiltà umana, era forse possibile una terza via? e forse questa speranza di fuoruscita dalle strette di una modernità sempre più disperante e soffocante poteva essere costituita dal fascismo italiano e dalla sua estetizzazione dello spazio pubblico che sembrava fornire una apparente percorribile via d'uscita, non comunista, dalle contraddizioni del sistema capitalista?[11] In

[11] Mentre in un sistema capitalistico a struttura politica di democrazia rappresentativa, la pulsione estetizzante viene, *de facto,* riversata sul sistema capitalistico sacralizzando e dotando così di un' aura sacra i vari processi di moltiplicazione del capitale, tendenza che raggiunge il suo parossismo nell'odierna poliarchia postdemocratica a guida turbo-capitalismo finanziario, nei regimi totalitari del Novecento, rossi o neri è indifferente, è lo spazio pubblico ad essere investito da questa forza. Il problema è che per i regimi totalitari lo "spazio pubblico" è inteso unicamente come una pura astrazione geometrica che può - anzi deve - essere riempito da "uomini senza qualità" da manovrare in una vuota piazza d'armi e non uno "spazio politico", che è luogo non di astratta geometria euclidea per i meccanici ed irrigiditi movimenti delle sfilate militari ma un vitale e sempre mutevole "spazio di possibilità" per la "comparsa al mondo" (o, sarebbe meglio dire, per la "comparsa *del* mondo") di rappresentazioni ed elaborazioni simboliche e culturali e che contempla, come condizione imprescindibile per la sua esistenza, l'esperire da parte dell'uomo una reale condizione di *Vita Activa* ed un reale senso di *empowerment*. Quindi se l'attuale sistema turbo-capitalistico è volto allo svuotamento ed eviscerамento totale della democrazia, violentemente sospingendosi alla sacralizzazione e/o estetizzazione dei suoi meccanismi moltiplicatori - e i totalitarismi sempre intesero un spazio pubblico sì estetizzato ma definito in senso puramente geometrico e riempito da surreali soldatini di piombo e raccapriccianti feticci di marionette antropomorfe di uomini "senza qualità" -, il problema che si oggi si pone per la democrazia, o meglio, per un *Res publica* autenticamente politica, non è tanto rifiutare il momento estetizzante e/o sacro-auratico come una sorta di detrito alieno da una moderna concezione della politica (mentre in realtà questa dimensione viene sempre potentemente esperita da chi detiene le leve del potere reale) ma di riannetterlo consapevolmente e prioritariamente come l'elemento fondante del suo patto fondativo. Benjamin vedeva la via d'uscita alle contraddizioni dell'autodistruttiva estetizzazione della politica fascista nella politicizzazione dell'estetica che a suo giudizio veniva portata avanti nell'Unione Sovietica. In realtà sia i regimi fascisti che quelli comunisti hanno estetizzato la politica attraverso il processo di politicizzazione dell'estetica, non nel senso però che l'estetica è uno dei momenti fondanti della politica ma che la politica se ne serve come di una ubbidiente schiava (e in questo senso sono molte le similitudini con l'attuale fase turbo-

molti allora, e non solo in Italia, lo pensarono; molti che vengono oggi - e giustamente - indicati come capisaldi della cultura democratica ed eredi nel Novecento dell'illuminismo non vollero certo convertirsi alla "luminosa" idea che si irradiava dall'Italia ma ritennero che almeno fosse saggio mantenere aperte con questo fenomeno politico - proficue, e non solo sul piano personale - linee di contatto e comunicazione. E non intendiamo qui riferirci alla disgraziatissima vicenda di Ezra Pound (la cui incomprensione della natura vera del fascismo fu pari solo a quella di Marinetti e che continua *post mortem* a pesare come un macigno: nei confronti dei suoi denigratori, dai quali è visto come l'archetipo del pensiero reazionario moderno, e da parte dei suoi odierni sostenitori, le destre estreme e razziste, che accettano appunto con gioia questo stereotipo) e nemmeno ad un Waldemar George, il quale pur partendo da posizioni moderniste, nel 1928 in una monografia sul pittore Filippo de Pisis, era arrivato ad affermare che "l'Italia ha creato una ideologia. Contro l'imperialismo del pensiero francese che domina l'universo nel campo dell'arte, Roma oggi proclama un'opposta ed autentica estetica italiana. Questa esasperazione dell'idea nazionale, questo conscio ed appassionato sentimento etnico, questo attaccamento alle origini, può generale una vitale, pulsante ed attiva forma di espressione? Io fortemente lo credo. Il fervore ha sempre offerto un terreno favorevole per il fiorire dei movimenti artistici."[12] Intendiamo, ancor più significativamente, volgerci verso un' icona democratica e progressiva del secolo che si è appena congedato, a Charles Edouard Jeanneret, meglio noto come Le Corbusier, che sul numero 2 di "Stile Futurista" dell'agosto 1934, nell'articolo *L'esprit romain et l'estétique de la machine*, affermava : " Io comprendo molto bene che, per quanto riguarda l'architettura e

---

capitalistica). In realtà la via d'uscita da questo stato delle cose rimane ancora la benjaminiana "politicizzazione dell'estetica", che se intesa dialetticamente significa sia che il momento estetico diventa il *dominus* della politica e che la politica contemporaneamente *ri-torna* al momento auratico della produzione materiale e simbolica con questo fondendosi, una dimensione estetico/auratica rimessa così "con i piedi per terra" e che è la speculare antitesi alle estetizzazioni autoritario-totalitarie e a quelle turbo-capitalistiche.

[12] M. Affron, *Waldemar George: A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions*, cit., p.185.

l'urbanistica, la questione è, in Italia, posta sotto il segno "Romano" . "Romano" significa intraprendere, amministrare, ordinare. […] Lo spettacolo attuale dell'Italia, lo stato della sua potenza spirituale, annunciano il fiorire imminente dello spirito moderno. Il suo splendore, in ragione della sua purezza e forza, farà luce sulle strade rese confuse dai vili e dai profittatori. E questo significherà un magnifico entusiasmo nella gioventù del paese, la quale, piena d'ardore, schiuderà l'aurora di una civiltà macchinista.

[…] Fare il viso del paese. Farlo bello. Farlo coraggiosamente."[13]

Si tratta di parole molto impegnative, che se difficilmente potrebbero essere rubricate unicamente come un giudizio positivo riservato solo alle realizzazioni estetico-urbanistiche del regime (era un giudizio globalmente positivo sull'operato del fascismo, un apprezzamento che in parte è da ritenersi sincero e, in parte, è da considerare tributario della speranza di Le Corbusier di poter contribuire professionalmente all'edificazione delle nuove città rurali che si stava compiendo in quegli anni soprattutto nell'agro pontino), sono per altro rivelatrici che la collaborazione/egemonia del regime con il mondo dell'arte (nello specifico con gli architetti modernisti alla Terragni o alla Libera o più conservatori e classicisti come Marcello Piacentini) aveva dimostrato una fortissima efficacia propagandistica all'estero come in Italia.

E che non solo di propaganda nel senso classico e riduttivo della parola si trattasse, viene storicamente evidenziato da due incontrovertibili dati di

---

[13] E sempre sotto il segno romano può essere interpretato il seguente giudizio di Le Corbusier sulla neoedificata città pontina di Sabaudia, che in effetti può essere considerata il miglior successo della politica fascista di edificazione di nuove "città"(le virgolette sono d'obbligo perché, in realtà, non furono edificate città ma, per essere più precisi, grossi villaggi rurali): " Un dolce poema, forse un poco romantico, segno evidente d'amore" (cit. da M. Sernini, *Ancora sull'urbanistica del periodo fascista*, in G. Ernesti (a cura di), *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, Roma, Edizioni Lavoro, 1988, p.227). Sui "segni romani" cui Le Corbusier, comunque, non fu mai indifferente e sul suo rapporto col fascismo, argomento fino a non molto tempo fa tenuto debitamente "coperto", cfr. M. McLeod, *Urbanism and Utopia: Le Corbusier from Regional Sindacalism to Vichy*, tesi di dottorato, Princeton, 1985.

fatto. Primo. Dopo una iniziale fase di mera presa di possesso e controllo delle istituzioni culturali ed artistiche, periodo in cui il regime si disinteressò sostanzialmente di instaurare un rapporto organico con le correnti artistico-letterarie italiane, assistiamo successivamente al progressivo formarsi di un vero e proprio atteggiamento mecenatesco del regime, il quale pur non arrivando ancora a formulare una dottrina ufficiale per una vera e propria arte di stato (a rigore non vi si arriverà mai), attraverso la bocca dei suoi principali esponenti (nel caso in specie Mussolini e Bottai) pur affermando (e realmente permettendo) la più ampia libertà e possibilità di espressione formale, cercherà di far leva sullo strumento della commissione e degli incarichi per indirizzare gli artisti verso le soluzioni che di volta riteneva più opportune. Siamo quindi di fronte ad un atteggiamento totalmente eclettico da parte di Mussolini e del suo regime, che se, come nel caso della mostra del decennale della rivoluzione fascista, portando alla collaborazione/sovrapposizione fra le espressioni più moderne del modernismo architettonico di Libera e Terragni con le migliori e più aperte istanze novecentiste-tradizionaliste (Sironi), diede alla luce un evento estetico di assoluta rilevanza anche internazionale, in altre assai meno felici circostanze, come nel caso dell'edificazione delle città pontine, accanto a risultati di buon rilievo, vedi Sabaudia, originò veri e propri disastri urbanistici, ridicole sovrapposizioni fra la retorica antiurbanistica della ruralità e quella dell'allora incipiente romanità.[14]

Secondo. Al di là degli insuccessi o dei disastri, l'eclettico mecenatismo di stato di questi primi anni Trenta non risultò mai una cappa soffocante per le ricerche formali. Nelle varie esposizioni, provinciali, regionali fino a giungere alla prestigiosa Biennale di Venezia, accanto a pittori novecentisti esponevano futuristi, espressionisti fino a giungere agli assolutamente ostici (certamente così apparivano agli occhi del regime) e figurativamente idiosincratici astrattisti. E se vi erano artisti, fra i meno dotati e affermati, comunque, che per compiacere i desiderata del regime si producevano in opere di pura oleografia propagandistica (vedi per es. l'*Incipit novus ordo* vincitore della biennale di Venezia del 1930 nella

---

[14] Per i fasti e i nefasti dell'edificazione delle nuove "città" volute dal regime, cfr. R. Mariani, *Fascismo e "città nuove"*, Milano, Feltrinelli, 1976; L. Nuti, R. Martinelli, *Le città di strapaese. La politica di "fondazione" nel ventennio*, Milano, Franco Angeli, 1981 e G. Iuffrida, *Territorio e città nell'Italia fascista. Un caso di sintesi: la Piana di S. Eufemia*, Bari, Laterza, 1992.

sezione a tema sponsorizzata direttamente dal partito fascista, una piatta allegoria pittorica di Arnaldo Carpanetti dove le quadrate schiere fasciste sbaragliano una scomposta marmaglia sovversiva - e dove però per eterogenesi dei fini la marmaglia sbaragliata dai fascisti risulta più interessante ed umanamente ricca delle quadrate schiere), vi erano anche dei Mario Sironi che, sempre alla Biennale di Venezia del 1930, presenterà *Pascolo*, dipinto sicuramente pervaso di intenso lirismo ma che non risparmiò all'artista fascista per antonomasia gli stizziti commenti di Mussolini che non gradiva assolutamente le deformazioni anatomiche sulla figura umana operate di solito da Sironi e particolarmente evidenti nell'opera in questione. Per non citare i soliti futuristi che non contenti dei buffi ed inquietanti automi di Fortunato Depero (sempre alieni alla mentalità di Mussolini, che sul futurismo, per soprammercato, per ragioni di opportunità politica era costretto a tacere e quando ne parlava non poteva far altro che elogiarlo) o delle "stravaganze" delle aeropitture (si veda *Aeroarmonie* del futurista Osvaldo Peruzzi, presentata alla Biennale di Venezia del 1934 nel salone appositamente dedicato agli aeropittori futuristi), arrivano nella rappresentazione del duce ad involontari effetti caricaturali, come in *DUX* di Ernesto Michahelles, detto Thayhat, una sorta di busto in ferro e acciaio dove il viso di Mussolini subisce una così profonda stilizzazione da perdere qualsiasi tratto umano e finisce coll'assomigliare ad un elmo corinzio (ed il comico fu che Mussolini dichiarò - e ci piacerebbe veramente sapere se sinceramente o no ma quando si trattava di futuristi il duce era sempre molto diplomatico - "questo è Mussolini come piace a Mussolini") o come nella *Sintesi plastica del Duce* del futurista Prampolini, ritratto dove la comicità è assolutamente voluta (anche se ovviamente non derisoria) e dove la rappresentazione stereotipizzata del volto di Mussolini è ottenuta, come in una sorta di Arcimboldo cubista, tramite l'accostamento, anziché di elementi naturali, di piani geometrici; per finire con il veramente al di là del bene e del male *L'impero balza dalla testa del Duce* di Ferruccio Vecchi, dove sul capo di un Mussolini dall'aspetto tanto feroce e deformato da sembrare una testa imbalsamata di cinghiale da appendere al muro, si erge un altro Mussolini, nudo a figura intera con muscolatura da culturista, che brandisce un fascio littorio e una spada.[15]

---

[15] Si può prendere visione di questi "capolavori" in L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, che contiene una bella sezione

Di fatto, in nessun altro regime del periodo, fosse questo tendenzialmente autoritario o totalitario o democratico, le arti figurative e plastiche (non parliamo della letteratura, è evidente, perché la parola, è ovvio, necessitò sin dall'inizio della dittatura di un regime "particolare" di tutt'altro segno) furono finanziate ed anche lasciate (relativamente) libere come accadde nei primi anni Trenta sotto il regime fascista. Ma quello che poteva costituire un *unicum* della storia del Novecento, cioè un regime dittatoriale e reazionario nella sfera delle politiche pubbliche che però in fatto di arte si tramuta in munifico ed anche amante della libertà espressiva, si rivelò in brevissimo tempo una amara illusione.

Note sono le ragioni che portarono a questo tragico risveglio. Innanzitutto la natura composita del fascismo che se, solo per rimanere nel campo dell'arte, fra le sue fila poteva annoverare all' "ala sinistra" novecentisti bontempelliani, novecentisti sarfattiani, futuristi e architetti razionalisti, nel settore di destra comprendeva gruppi che vedevano come fumo negli occhi il "generoso" mecenatismo di regime dei primi anni Trenta. E se i rondisti e i selvaggi strapaesani rappresentavano in fondo la minoranza dell'intellettualità che dava appoggio al regime, costoro non erano affatto in posizione subordinata in fatto di rappresentatività del sentire profondo del partito fascista, che decisamente spingeva per porre fine prima possibile al regime del mecenatismo di stato e alla possibilità di libera sperimentazione in campo artistico, al fine di imporre come arte di stato un tradizionalistico e piatto figurativismo intrinsecamente più adatto a propagandistiche manipolazioni romano-imperiali.

La seconda ragione è più di tipo politologico e riguarda le dinamiche interne dei regimi autoritario-dittatoriali che generalmente spingono successivamente all'edificazione di sistemi totalitari. Durante i primi anni Trenta la scelta di Mussolini, ritenuti acquisiti il consolidamento della dittatura e la sconfitta delle opposizioni, era stata allargare la base di consenso del regime. In quest'operazione il mecenatismo di stato aveva rivestito un ruolo di primaria importanza ed anche in ragione di questa

---

iconografica con alcune delle principali opere scultoree e pittoriche prodotte nel corso del ventennio.

scelta "illuminata" nel campo dell'arte, il regime aveva acquisito un "pieno" di consenso (la mostra del decennale della rivoluzione fascista, vero proprio *trait d'union* fra momento politico di autorappresentazione del regime e ricerca formale artistica, era stata un travolgente successo in termini di partecipazione popolare e di apprezzamenti positivi, anche all'estero). Ma oltre a questo "pieno" non era possibile andare e insistere in questa direzione avrebbe rischiato di minare le fondamenta stesse della dittatura (che senso avrebbe avuto infatti un regime reazionario dove tutti avessero preteso una effettiva libertà espressiva, come era accaduto nel campo dell'arte?). Era perciò necessario mettere a frutto il consenso riscosso e passare ad una successiva fase.

Si trattava quindi ora di dare finalmente ascolto a quanti nel partito, la maggioranza, non avevano mai digerito il mecenatismo di stato, ed apprestarsi alla costruzione di quanto da sempre era stata la teleologia vera e più intima, anche se mai del tutto disvelata, del fascismo e di Mussolini : la costruzione della megamacchina totalitaria, vera e propria traduzione - ma anche simmetrico negativo rovesciamento - nel momento politico di quello che era sempre stato il programma delle avanguardie storiche, il superamento cioè dell'arte nel momento più alto e significativo della *Gesamtkunstwerk*, cioè la totale fusione fra arte e vita.[16] Con una "piccola" differenza. Mentre per le avanguardie storiche, compreso il futurismo, la *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale, aveva il significato del supremo momento creativo attraverso la fusione dell'arte con la vita ma intesa, questa, ancora a livello individuale e non di massa, per il fascismo giunto alla sua maturazione totalitaria, la *Gesamtkunstwerk* politica doveva riguardare sia il superamento dell'arte sia dell'individuo, il quale doveva essere superato e dissolto non per fondersi con un atto creativo da sé stesso determinato ma semplicemente per unirsi passivamente al superindividuale ed olistico momento creativo rappresentato dallo stato totalitario.

---

[16] Per comprendere il problema insoluto (ed insolubile) delle avanguardie in cui il superamento dell'arte contiene in sé anche il germe dello svuotamento dell'avanguardia stessa, fondamentali, R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge (Mass.), Belknap, 1968 e P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

Piuttosto come nell'interpretazione benjaminiana secondo cui il fascismo si presenta come il sostituto di un'auraticità messa in crisi dall'entrata in scena dei mezzi di riproduzione meccanica dell'esperienza sensibile (foto e cinematografia *in primis*, secondo Benjamin), l'evidenza storica ci presenta una situazione dove lo stato fascista è l'agente unico, monopolistico e totale del trasferimento, all'interno della megamacchina totalitaria, di un ineliminabile e primigenio momento auratico. In questo senso, l'estetizzazione della politica pur rimanendo forse il concetto fondamentale per capire il "cuore di tenebra" del fascismo[17] (e anche di quello di tutti i totalitarismi antipolitici, turbocapitalismo finanziario *in primis*, dove il "momento" dell'estetizzazione viene trasferito dallo spazio pubblico - non dalla politica, perché di politica, *de rigueur*, si potrebbe parlare solo in *Res publica* e dove possa essere esercitata una *Vita Activa* - alla adorazione e/o sottomissione al meccanismo di riproduzione del capitale),[18] dà anche ragione - oltre al finale precipitare nella guerra del

---

[17] A. Hewitt, *Fascist Modernism*, cit.

[18] Quando l'estetizzazione e/o il conferimento di auraticità riguarda processi e/o situazioni che vogliono prescindere dal diretto intervento responsabilizzante della *Vita Activa* (totalitarismi politici e totalitarismi economici come l'attuale fase turbo-capitalistica, che potrebbe altrimenti anche essere definita come estetizzazione della non politica, all'insegna delle parole di Tertulliano: "nec ulla magis res aliena quam publica" - nulla ci è più alieno della cosa pubblica), siamo di fronte ad estetizzazioni regressive, come nel caso dell'estetizzazione politica operata dal fascismo. Nello specifico, riguardo l'estetizzazione regressiva del fascismo, anziché di estetizzazione della politica è più corretto parlare di estetizzazione dello spazio pubblico, inteso - come già detto in nota 11 - in maniera puramente geometrico-euclidea e popolato da uomini passivi ed inerti pronti a rispondere estaticamente ai più folli ed irrazionali desiderata dell'autocrate di turno, risposta *perinde ac cadaver* che è il vero *Schwarze Sonne* della *Gesamtkunstwerk* fascista e totalitaria *tout court*. Quando invece l'estetizzazione è volta al conferimento di valore ad ogni situazione che coinvolge l'attiva e piena responsabilità dell'uomo, siamo di fronte ad una vera estetizzazione politica. Al contrario della *Gesamtkunstwerk* fascista, la *Gesamtkunstwerk* della *Res publica* è un' *agorà* popolata da individui responsabili e dialoganti. E se questa differenza fra le *Gesamtkunstwerk* del fascismo (ma anche della stessa attuale postdemocrazia a guida turbo-capitalistica) e quella della *Res publica* vogliamo concepirla attraverso un raffronto pittorico, si confrontino le metafisiche piazze italiane di De Chirico con la *Scuola di Atene* di Raffaello. Inutile dire da quale dipinto sia rappresentata la *Gesamkunstwerk* repubblicana.

fascismo, come indica Benjamin, in cui la morte stessa è evento spettacolare agli occhi di un'umanità esteticamente fascistizzata e oltre alle necessità meramente propagandistiche e di inquadramento delle masse - della vera e propria ossessione dell'ultima fase del regime per lo stile e per la forma. L'uomo nuovo fascista non solo doveva essere atletico e attendere a tutti i numerosissimi esercizi paramilitari e celebrazioni che infestavano il calendario (come questo dispendio emotivo-fisico-energetico fosse compatibile con il ridotto apporto calorico cui aveva accesso il popolo e con la retorica ufficiale della frugalità alimentare solo Dio lo sa) ma doveva altresì adottare uno stile epistolare più rapido e parlare in modo più diretto abolendo il voi in favore del tu (veramente comiche a questo proposito le circolari staraciane ma meno comiche ed anzi lugubri le vignette a favore del tu che comparvero sui principali quotidiani nazionali, dove di solito il voi veniva fatto giacere sotto una pietra tombale).[19]

E che si trattasse di qualcosa che andava oltre la propaganda ma della realizzazione di qualcosa di più intimo e profondo, la concretizzazione insomma dell'intima pulsione fascista di estetizzazione della politica attraverso la realizzazione di una megamacchina totalitaria volta alla parossistica e geometrica occupazione di tutto lo spazio pubblico, lo apprendiamo dalle fonti interne dello stesso regime, come quando un passo del *Diario di Ciano* ci restituisce un voyeuristico Mussolini che personalmente crea e progetta nei dettagli una sfilata militare e poi, per paura che le sue indicazioni non vengano rispettate alla lettera, si mette a spiare le evoluzioni militari dietro le tende del suo studio.

La surreale e voyeuristica scena del duce che osserva e spia nascosto da pesanti tendaggi è del resto del tutto conforme allo spirito dell'ultima fase del regime prima della guerra, quella cioè dell'alleanza con la Germania. Un'alleanza dove il regime immolò sull'altare di una folle intesa militare e della conseguente imitazione dei tratti più bestiali e deteriori dell'alleato nazista (fatta salva, ovviamente, l'efficienza militare tedesca, del tutto

[19] Sullo stile fascista che il regime voleva inculcare agli italiani e quanto queste pretese di estetizzazione della politica fossero in lancinante contraddizione con le condizioni socioeconomiche dell'Italia del ventennio, cfr. S. Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 1997.

irriducibile alla pappagallesca - ma tragica - scopiazzatura ideologica e stilistica operata dal fascismo sul nazismo), quelli che erano stati i (pochi) tratti non del tutto ignobili di solo qualche anno prima.

Difficile in questa ultima evoluzione del regime individuare la vicenda che meglio si presta ad illustrare il rapporto fra arte e fascismo in seguito all'alleanza con la Germania. Se anche in Italia non si giunse alla cosiddetta esposizione dell'*Entartete Kunst* (arte degenerata), e questo soprattutto per merito di Marinetti che si impegnò personalmente presso il duce perché non si ripetesse in Italia questo sconcio,[20] anche sul versante artistico l'Italia non era altro ormai più che una pallida e ridicola caricatura della più forte alleata. (E chi inserire fra l'altro fra gli artisti degenerati? : alla luce dei canoni estetici che calavano ora dalla Germania, secondo i quali tutto ciò che si allontanava da un agiografico e piatto figurativismo era da considerare degenerato, la maggior parte degli artisti che sinceramente in passato avevano accondisceso alle "glorie" del regime sarebbero stati ora da considerare degenerati senza possibilità d'appello. Questo anche per significare lo stato confusionale mentale, culturale e politico in cui in quel periodo piombarono Mussolini e il suo regime).

Il premio Cremona istituito da Farinacci a partire dal '39 costituisce il tentativo più evidente del fascismo di assumere gli stilemi estetici nazionalsocialisti. Ai partecipanti alla rassegna - artisti sempre poco quotati e assolutamente ligi ai diktat del regime - non era concessa alcuna libertà espressiva dovendo essi limitarsi ad illustrare temi e soggetti stabiliti in anticipo. Ad imitazione di quanto in similari mostre veniva fatto in Germania, il tema da illustrare poteva riguardare l'ascolto del discorso del duce - anziché di Hitler - alla radio, tema assegnato alla prima edizione della rassegna nel '39, oppure nell'edizione del '41, la rappresentazione della gioventù del littorio.

Solo per limitarci alla critica estetica di queste due edizioni, nei dipinti del '39, la rappresentazione della auscultazione del discorso del duce viene di solito effettuata ricorrendo ad una pittura esemplata su moduli giotteschi, con semplici e statiche composizioni di masse umane cui fanno da sfondo scenari naturali che richiamano indeterminate e quasi metafisiche località

---

[20] C. Salaris, *Artecrazia*, cit., pp. 192-211.

collinari o montane di un indeterminato centro Italia. Nonostante sia da supporre che non rientrasse nelle intenzioni degli autori, il senso prevalente di queste opere è un senso di attonita e di gelida staticità.

Nel ’41 con la rappresentazione della gioventù italiana del littorio, ci si volle avvicinare agli stereotipi estetico-razziali ariani. Operazione miseramente fallita, se teniamo conto che il primo classificato di questa edizione è un dipinto dove si vede un gruppo di giovani donne e uomini prima (o dopo, questo non è ben chiaro) dell’esecuzione di esercizi ginnici. Sulle donne nulla di particolare da rilevare mentre è attraverso la rappresentazione dei ragazzi (in pantaloncini da ginnastica e a torso nudo) che si disvela persino l’incapacità imitativa rispetto allo stereotipo razziale tedesco. La muscolatura dei ragazzi, in effetti, è in rilievo ma questa definizione non è quella di corpi abituati a duri esercizi sportivi ma è il triste frutto di una quasi impressionante magrezza; in pratica questi giovani fascisti sono quasi ridotti a pelle e ossa. Addirittura in un torso di un ragazzo che ci volge le spalle rinveniamo i segni del paramorfismo delle scapole alate.[21]

Se non ci fosse da piangere, verrebbe da ironizzare sul fatto che la retorica di regime sulla nazione preparata anche razzialmente e nella umana fisicità alla guerra nulla poteva di fronte alle ristrettezze alimentari del periodo che in maniera così crudele affliggevano il corpo non solo della gioventù ma anche del resto del popolo italiano.

Ma assolutamente nessun sorriso possono strappare gli odiosi e dementi articoli che Pensabene ed Interlandi rovesciavano sulle pagine di “Quadrivio” e de “Il Tevere”. Per questi due zelanti interpreti della fase terminale del fascismo nazificato, i nomi più famosi e illustri del novecentismo italiano, come Carrà, De Chirico, De Pisis dovevano essere liquidati come arte inquinata razzialmente (di ispirazione ebraica) e comunque non fascista, internazionalista, in altre parole degenerata; uguale giudizio subiva l’espressionismo della scuola romana; tutti i futuristi, con in testa il per loro incomprensibile e certamente scomodo Marinetti, venivano gettati fra gli inferi delle forme d’arte verso le quali il fascismo avrebbe dovuto separare decisamente le proprie sorti, come del resto era

---

[21] Il dipinto che illustra questa disgraziata e affamata “Gioventù italiana del Littorio” può essere osservato a pagina 186 di M. S. Stone, *The Patron State*, cit.

successo in Germania con l'inclusione fra l'*Entartete Kunst* anche dello stesso pittore espressionista - e nazista - Emil Nolde; stesso destino bisognava riservare all'architettura razionale dei Terragni e dei Libera e poco importa se in un recentissimo passato l'architettura razionale italiana era stata uno dei biglietti da visita che il regime aveva ritenuto di spendere all'estero per dissipare definitivamente la propria fama di anticultura e di brigantaggio politico (istruttivo a tal proposito il già citato episodio di Le Corbusier) e se la relativa libertà espressiva dal punto di vista formale degli artisti italiani era stata al contempo e una esperienza unica nel panorama mondiale del Novecento di un proficuo - anche se pesantemente eterodiretto dal potere politico - rapporto fra arte e potere ed anche un indiscutibile segno - poi smentito miseramente dai fatti - della "normalità" del fascismo rispetto ai regimi liberaldemocratici dell'epoca; regimi i quali, anche in virtù della liberalità dell'inizio degli anni Trenta del fascismo nel campo delle arti, erano stati indotti a considerare lo stesso fascismo solo come una sorta di rude reazione contro il sovversivismo rosso e non certo quella drammatica catastrofe della civiltà che si manifestò in seguito attraverso il tentativo di edificazione della megamacchina totalitaria.

"L'umanità che nei tempi di Omero era oggetto della contemplazione degli dei olimpici, ora lo è per sé stessa. La sua autoalienazione ha raggiunto un tale grado che può vivere la sua autodistruzione come un piacere estetico di prim'ordine". Il giudizio che Benjamin dava sulle pulsioni autodistruttive e suicide indotte dalla estetizzazione della politica evocata dal fascismo totalitario non furono sopite dalla dipartita dalla storia dei regimi che a questa avevano informato il proprio rapporto con le masse. E se già sarebbe altamente discutibile attribuire al solo defunto regime sovietico l'intento di "politicizzazione dell'arte" (a rigore una radicale politicizzazione dell'arte vollero compiere anche la Germania nazista e la fase terminale del fascismo ma se vogliamo riferirci all'edificazione della megamacchina totalitaria come suprema forma d'arte, allora, in fatto di "estetizzazione della politica", l'ex Unione sovietica e gli analoghi regimi più o meno appartenenti al blocco sovietico del secondo dopoguerra nulla ebbero da imparare dalla Germania nazista e dall'Italia fascista), non si può nemmeno per assurdo affermare che le cosiddette moderne liberaldemocrazie siano al riparo dai fantasmi del passato, irrimediabilmente minate come sono dalla loro involuzione poliarchico-

postdemocratica e turbo-capitalistica. In aggiunta alla comprovata incapacità delle "liberaldemocrazie" di saper ottemperare a livello di efficaci politiche pubbliche ai loro stessi enunciati ideologici e paracosmici (fornire cioè alle popolazioni da questi regimi governate quel *minimum* di libertà, prosperità, cultura ed appartenenza che rendano la vita degna di essere vissuta), la nostra attuale era della iperriproducibilità elettronica, oltre a mettere in radicale discussione le estetiche kantiane in misura ben oltre maggiore di quello che tentarono le avanguardie novecentesche (su un piano meramente estetico non possiamo nemmeno concepire una fusione fra arte e vita perché se l'auraticità aveva secondo Benjamin una sua estrema ridotta nel culto delle stelle del cinema, oltre che naturalmente nella fascistica "estetizzazione della politica", ora con le tecnologie informatiche l'assoluta autonomia dell'immagine risulta da un lato come il definitivo *de profundis* verso i vecchi canoni dell'esegesi estetica e con essi del modo di intendere l' auraticità e dall'altro introduce una assoluta autoreferenzialità tecnologica generatrice di senso ben al di là della agognata e mai veramente raggiunta unione di arte e vita di avanguardistica memoria), è anche percorsa da incubi e fantasmi la cui *aiesthesis* se certamente deve molto alla nuova frontiera elettronica è anche parimenti debitrice non solo di quella *aesthetica fascistica* che per Benjamin rischiava di rendere la fine del mondo uno spettacolo gradevole ma che trae segreta linfa vitale da quella *aesthetica turbocapitalistica* che ha così tanti tratti comuni con quella del fascismo e di tutti gli altri totalitarismi politici.

Per scendere nel concreto: quale inquietante ed eversivo segno estetico unisce il necrofilico e raccapricciante plastinatore Gunther von Hagens al retoricamente efficace *In remembrance of the Wehrmacht* ? quale legame con le immagini della vita di Benito Mussolini con sottofondo della canzone *Io* di Gianna Nannini o con il Capitan Harlock,[22] la cui effige e il

---

[22] Per chi voglia avventurarsi nell'orrore della plastinazione dei corpi umani ad opera dell'ineffabile Ghunther von Hagens, non rimane che cliccare su http://www.bodyworlds.com/en.html .Su You Tube, all'indirizzo http://it.youtube.com/watch?v=rgxth0DbHN0 si possono assistere alle peripezie, con incisiva colonna sonora, della Whermacht. Puro straniamento (garantito) presso http://www.youtube.com/watch?v=YenCR6agbpw, dove la canzone *Io* interpretata da Gianna Nannini fa da tappeto musicale a foto dell' "indimenticabile" duce degli italiani. Infine, presso http://www.youtube.com/watch?v=P4xLj7VL-GM il Capitan Harlock, il pirata spaziale idolo dei bimbi italiani di qualche lustro fa, viene

jingle italiano del manga animato giapponese è impiegato come veicolo di promozione politica da un gruppo xenofobo di estrema destra? (e innumeri altri esempi di inquietanti presenze internettiane a cavallo fra culto della morte e/o politica estremistica di estrema destra e nuova *aiesthesis* potrebbero essere fatte).[23]

Verrebbe facile rispondere che sebbene attraverso altre vie rispetto a quelle temute da Benjamin (la vittoria del fascismo), alla fine l'estetizzione della politica sta prendendo la sua rivincita e prima dimorando e poi risalendo attraverso i nervi virtual-internettiani delle moderne "liberaldemocrazie" si appresta oggi a colpire con un colpo mortale questi sfiancati regimi liberaldemocratici che, se un merito storico gli si può attribuire, seppero a suo tempo resistere alla sfide portate dai totalitarismi politici ma che ora non sanno - perché non possono opporsi alla loro intima degenerativa mutazione in postdemocrazie poliarchiche e turbocapitalistiche - dare un senso alla vita - ed anche una prospettiva di vita puramente biologica, vedi l'odierno caso della Grecia - alle popolazioni da esse governate.

---

arruolato, con tanto di suo motivetto da Zecchino d'Oro, nell'estrema destra fascista. Una nota metodologica. Vista la volatilità delle fonti internet, tutti questi siti e/o video musicali sono stati debitamente "scaricati" presso l'Archivio Storico Digitale Massimo Morigi-Stefano Salmi e perciò devono essere considerati fonti primarie a tutti gli effetti.

[23]Un ultimo clic. All'indirizzo http://www.francocenerelli.com/antologia/artenaz.htm incontriamo il sito "L'arte nazionalsocialista - L'estetica al potere". E così, visitando questo sito, ovunque seguiti da un ipnotico motivetto arpeggiato stile musica medievale, possiamo ammirare le "migliori" opere di Sepp Hilz, Werner Peiner, Oscar Martin Amorbach, Adolf Ziegler, Konrad Hommel, Arno Breker e altri. In altre parole, di tutti i maggiori pittori e scultori preferiti da Hitler per la creazione della sua arte nazista. Dalla lettura dei commenti alle opere, formalmente il sito prende (gelidamente) le distanze dalle opere esposte e dal nazismo. In realtà, proprio in ragione della indiscutibile raffinatezza estetica dello stesso, che fa sì che il giudizio positivo su come formalmente sono presentate le opere si riverberi subliminalmente anche su queste, siamo in presenza di una sottile apologia del nazionalsocialismo e della sua arte. Aesthetica fascistica, quindi, allo stato puro, anche se abilmente dissimulata.

Ma sarebbe una risposta con una analisi giusta (la "trionfale sventura"[24] che illuminerebbe la civiltà giudaico-cristiana con la definitiva vittoria di

[24] "L'illuminismo, nel senso più ampio di pensiero in continuo progresso, ha perseguito da sempre l'obiettivo di togliere agli uomini la paura e di renderli padroni. Ma la terra interamente illuminata splende all'insegna di trionfale sventura. Il programma dell'illuminismo era di liberare il mondo dalla magia. Esso si proponeva di dissolvere e di rovesciare l'immaginazione con la scienza. Bacone, "il padre della filosofia sperimentale" (Voltaire, *Lettres Philosophique*, in *Œuvres complète*, Garnier, 1879, vol. XII, p.118), ha già raccolto i vari motivi. […] Il sapere, che è potere, non conosce limiti, né all'asservimento delle creature, né nella sua docile acquiescenza ai signori del mondo. Esso è a disposizione, come di tutti gli scopi dell'economia borghese, nella fabbrica e sul campo di battaglia, così di tutti gli operatori senza riguardo alla loro origine. I re non dispongono della tecnica più direttamente di quanto ne dispongano i mercanti: essa è democratica come il sistema economico in cui si sviluppa. La tecnica è l'essenza di questo sapere. Esso non tende, sia nell'Occidente sia nell'Oriente, a concetti e ad immagini, alla felicità della conoscenza, ma al metodo, allo sfruttamento del lavoro, al capitale privato o statale. Tutte le scoperte che riserva ancora secondo Bacone, sono a loro volta solo strumenti: la radio come stampa sublimata, il caccia come artiglieria più efficiente, la teleguida come bussola più sicura. Ciò che gli uomini vogliono apprendere dalla natura, è come utilizzarla ai fini del dominio integrale della natura e degli uomini. Non c'è altro che tenga. Privo di riguardi verso se stesso, l'illuminismo ha bruciato anche l'ultimo resto della propria autocoscienza. Solo il pensiero che fa violenza a se stesso è abbastanza duro per infrangere i miti. Davanti all'odierno trionfo del "senso dei fatti" anche il credo nominalistico di Bacone sarebbe sospetto di metafisica, e cadrebbe sotto l'accusa di vanità che egli stesso formulò contro la scolastica. Potere e conoscenza sono sinonimi (Bacone, *In Praise of Knowledge*, *Miscellaneous Tracts upon Human Philosophy*, in *The Works of Francis Bacon*, a cura di Basil Montugu, Londra, 1825, vol. I, pp. 254 sgg.). La sterile felicità di conoscere è lasciva per Bacone come per Lutero. Ciò che importa non è quella soddisfazione che gli uomini chiamano verità, ma l'*operation*, il procedimento efficace; non in "discorsi plausibili, edificanti, dignitosi o pieni di effetto, o in pretesi argomenti evidenti, ma nell'operosità e nel lavoro, e nella scoperta di particolari prima sconosciuti per un miglior equipaggiamento e aiuto nella vita, è 'il vero scopo e ufficio della scienza' (Id., *Valerius Terminus, of the Interpretation of Nature, Miscellaneous Tracts*, in op. cit., vol. I, p. 281). Non ci dev'essere alcun mistero, ma neppure il desiderio della sua rivelazione. […] E quando l'illuminismo può svilupparsi indisturbato da ogni pressione esterna, non c'è più freno. Alle sue stesse idee sui diritti degli uomini finisce per toccare la sorte dei vecchi universali. Ad ogni resistenza spirituale che esso incontra, la sua forza non fa che aumentare (Cfr. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in *Werke*, II, pp. 410 sgg). Ciò deriva dal fatto che l'illumimismo riconosce se stesso anche nei miti. Quali che siano i miti a cui ricorre la resistenza, per il solo fatto di diventare, in questo conflitto, argomenti, rendono omaggio al principio della

razionalità analitica che essi rimproverano all'illuminismo. L'illuminismo è totalitario." (Max Horkheimer, Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Dialettica dell'illuminismo,* Torino, Einaudi, 1966, pp. 11-14). Secondo la *Dialettica dell'illuminismo,* dopo il trionfo storico del programma di razionalizzazione della vita umana del movimento dei lumi, "la terra interamente illuminata splende all'insegna di trionfale sventura", dominata da una nefasta ragione strumentale, totalitaria nell'essenza e nel sue conseguenze politico-culturali. Tuttavia, pur concordando con la Teoria critica della Scuola di Francoforte in merito al fallimento storico delle classe operaia nell'operare come agente storico della rivoluzione e del rovesciamento del sistema capitalistico, questo non significa che una teoria e una prassi di liberazione che abbia come leva di Archimede l'evidenza empirica della pulsione dell'uomo a sconfiggere il suo destino mortale debba scontare la stessa parabola antiumanistica dei totalitarismi politici e/o economici, dove questa pulsione trova soddisfazione in "megamacchine totalitarie" sulle quali riversare e deviare l'ineliminabile bisogno auratico di sacro e che un "cattivo" illuminismo strumentale ha finora paracosmicamente deviato su di sé (trasformandosi da mezzo di liberazione a fine ultimo da perseguire) e sulle sue successive evoluzioni ideologiche e politiche (il marxismo meccanicamente e non dialetticamente inteso e i vari socialismi reali del XX secolo). Un autentico e non deviato bisogno di sacro trova invece la sua realizzazione attraverso la realizzazione di una *Vita Activa* che non preveda per il suo conseguimento paradisi ultraterreni (le attuali religioni positive) né paradisi di falangi di lavoratori tutti uguali nel possesso sociale dei mezzi di produzione e nella possibilità di consumo (il generoso e grande errore di Marx per il quale se il proletariato fosse riuscito ad imporre questo programma avrebbe liberato l'umanità intera mentre, invece, l'avrebbe abolita riducendola ad un solo tipo umano; un'utopia, questa di Karl Marx, comunque non solo generosa ma, soprattutto, euristicamente fondativa per la filosofia politica e per la politica *tout court*) e nemmeno, ancor peggio, poggiarsi su un definitivo divorzio dalla storia ed allo stolido e fideistico attaccamento a vuote metafisiche basate su miti di supremazia razziale e/o di gruppo, un uomo uniformato non in base all'eguaglianza delle fortune economiche ma dall'adorazione estatica e paralizzante verso l'autocrate totalitario (fascismo, nazismo e, per eterogenesi dei fini, anche i regimi comunisti storicamente realizzati, nonostante la seppur generosa - e ripetiamo *fondativa* - utopia di Marx della dittatura del proletariato) ma, molto più direttamente e non attraverso ipostatiche mediazioni, la diretta ricerca da parte di ogni uomo di una gloria terrena nell'ambito di una *polis* il cui patto costitutivo sia appunto il raggiungimento di questo scopo fra i suoi membri e quindi, di rimbalzo, anche per sé stessa. Questo, e non altro, è autentica "estetizzazione della politica" e questo e non altro, è il modo per preservare la parte progressiva della dialettica dell'illuminismo e per rigettare i frutti tossici di quella parte avvelenata del razionalismo strumentale dell'illuminismo che non conosceva (e non conosce) né le ragioni del cuore ma nemmeno quelle della ragione stessa e che ha fatto sì che il razionalismo uscito vittorioso dall'illuminismo abbia prodotto quella disumanizzazione e depauperamento culturale-antropologico

un' *aiesthesis* svincolata, attraverso l' iperriproducibilità elettronica, dalle forme di produzione e controllo tradizionali e con unico punto di riferimento la *Gesamtkunstwerk* fascistico-turbocapitalista dominata da pulsione estetiche autodistruttive e di eliminazione dalla faccia della terra del *bios politikos*, una condizione dell'umanità in cui la cupa postmodernistica cacotopia di Fukuyama di fine della storia e del trionfo dell'uomo-cane sembrerebbe, al confronto, il paradiso terrestre - mentre in realtà non ne è che la stupida e subliminale promozione) ma dove il suo racconto non riesce ad evitare la forma della pseudoprofezia autorealizzante in cui tutti i protagonisti sono consegnati con gelida staticità ad un ruolo fisso per sempre assegnato dal destino (metafisici spazi geometrici euclidei riempiti da surreali e rigidamente cadaverici soldatini di piombo la cui subordinazione deriverebbe direttamente dalla legge di natura piuttosto che dalla storia, è il nucleo della *Weltanschauung* fascistico-totalitaria e l'obiettivo finale della sua *Gesamtkunstwerk* politica); una profezia autorealizzante e per giunta anche del tutto cieca sul passato e sul presente, visto che le perduranti estetizzazioni fascistico-turbocapitalistiche a danno delle democrazie rappresentative - contro le quali si è ormai di fatto operato un totale svuotamento e trasferimento della loro residua carica di estetizzazione politica e forza auratica nel corpo del rampante turbocapitalismo finanziario - altro non sono che solo una fase, negativa nel presente ma ricca di infinite ed imprevedibili potenzialità nel futuro, di quel *reale* e non metafisico scontro dialettico fra estetizzazioni regressive e quelle progressive basate sull'anelito del *bios politikos* ad un autentica e piena gloria terrena e non delegata per interposta persona all'autocrate di turno e ai totalitari sistemi economici e politici che lo sostengono.

---

che ha fatto strada (e fa tuttora strada) ai fascismi storici - come ben sapevano Horkheimer e Adorno - e, anche, all'attuale postdemocrazia a guida turbo-capitalistica. Che ha fatto strada, in altre parole, allo *Schwarze Sonne* dell'estetizzazione regressiva, contro la quale si è sempre dialetticamente contrapposto il caldo sole bianco della concreta e reale estetizzazione della politica volta alla realizzazione, *hic et nunc* e non delegata a nessuna metafisica ed ipostatica intermediazione, di un'autentica *Vita Activa*.

“Bacio ribaciare le armi chiodate di mille mille mille cuori tutti/traforati dal veemente oblio eterno”. Con un oblio eterno non accettato passivamente, trasfigurato dall’amore fraterno e la cui ineluttabilità ci trasmette il senso drammatico (ed eticamente denso) della condizione umana, si concludeva l’ *aiesthesis* e la vita di Filippo Tommaso Marinetti. L’*Angelus Novus* trascinato lontano dall’umanità che vorrebbe soccorrere da un impetuoso vento contro cui non può opporsi è , in un certo senso, il sigillo tragico della vita di Walter Benjamin spesa per l’utopia. Forse non tutte le estetizzazioni della vita e della politica sono malvagie e dell’utopia condividono il destino e la profonda moralità.[25]

---

[25]Una moralità ed anche un’intrinseca tragicità e bellezza profondamente riecheggiate dalle parole di Hannah Arendt riguardo la fenomenologia della *Vita Activa*: “Mentre la forza del processo di produzione è interamente assorbita dal prodotto finito in cui si esaurisce, la forza del processo di azione non si esaurisce mai in un singolo gesto ma, al contrario, può accrescersi mentre le sue conseguenze si moltiplicano; ciò che dura nel dominio delle cose umane è costituito da questi processi, e la loro durata è tanto illimitata, tanto indipendente dalla deteriorabilità dei materiali e dalla moralità degli uomini quanto la durata della stessa umanità. La ragione per cui non siamo in grado di predire con certezza la riuscita e la fine di ogni azione è semplicemente che l’azione non ha fine. Il processo di un singolo atto può veramente durare nel tempo finché non giunge a un termine lo stesso genere umano. Che le azioni posseggano una così enorme capacità di durata, superiore a quella di qualsiasi altro prodotto umano, potrebbe esser ragione d’orgoglio se gli uomini riuscissero a sopportare il suo fardello, il fardello dell’irreversibilità e dell’imprevedibilità, da cui il processo dell’azione trae la sua vera forza. Che questo sia impossibile, gli uomini lo hanno sempre saputo. Sanno che chi agisce non sa mai ciò che sta facendo e diventa sempre “colpevole” delle conseguenze che non ha mai inteso provocare o nemmeno ha previste, che, per quanto disastrose e inaspettate siano le conseguenze del suo gesto, non può annullarle, che il processo cui dà avvio non si consuma mai inequivocabilmente in un singolo gesto o evento, e che il suo vero significato non si rivela mai all’attore, ma solo allo sguardo retrospettivo dello storico che non agisce. Tutto ciò sarebbe sufficiente a farci voltar le spalle con disperazione alla sfera delle cose umane, e a disprezzare la facoltà umana della libertà che, producendo l’intrico delle relazioni umane, sembra impigliarvi a tal punto chi la produce da farlo apparire molto più la vittima passiva che non l’autore e il realizzatore di ciò che fa. Non c’è campo (non nel lavoro, soggetto alla necessità di vita, né nella fabbricazione, dipendente da materiali dati) dove l’uomo appaia meno libero che in quelle facoltà la cui vera essenza è la libertà, e in quella dimensione che non deve la sua esistenza a nessuno e a nulla se non all’uomo. È in armonia con la grande tradizione del pensiero occidentale pensare in questa prospettiva: accusare la libertà di adescare l’uomo e di

abbandonarlo nelle necessità, condannare l'azione, l'inizio spontaneo di qualcosa di nuovo perché i suoi risultati cadono in una rete predeterminata di relazioni, trascinando invariabilmente con sé l'agente, che sembra mancare la realizzazione della sua libertà nel momento stesso in cui ne fa uso. La sola salvezza da questo genere sembra risiedere nel non-agire, nell'astensione dall'intera sfera delle faccende umane come solo mezzo per salvare la propria sovranità e integrità personali. […] [Ma il solo] rimedio contro l'irreversibilità e l'imprevedibilità del processo avviato dall'azione non scaturisce da un'altra facoltà superiore ma è una delle potenzialità dell'azione stessa. La redenzione possibile dall'aporia dell'irreversibilità - non riuscire a disfare ciò che si è fatto anche se non si sapeva, e non si poteva sapere, che cosa si stesse facendo - è nella facoltà di perdonare. […] Senza essere perdonati, liberati dalle conseguenze di ciò che abbiamo fatto, la nostra capacità di agire sarebbe per così dire confinata a un singolo gesto da cui non potremmo mai riprenderci; rimarremmo per sempre vittime delle sue conseguenze, come l'apprendista stregone che non aveva la formula magica per rompere l'incantesimo. […] Il perdono è l'esatto opposto della vendetta, che consiste nel reagire contro un'offesa originale, e lungi dal porre un termine alle conseguenze del primo errore, lega ognuno al processo, permettendo alla reazione a catena implicita in ogni azione di imboccare un corso sfrenato. Diversamente dalla vendetta, che è la naturale, automatica reazione alla trasgressione e che per effetto dell'irreversibilità del processo dell'agire può essere prevista e anche calcolata, l'atto del perdonare non può mai essere previsto; è la sola reazione che agisca in maniera inaspettata e che ha quindi in sé, pur essendo una reazione, qualcosa del carattere originale dell'azione. Perdonare, in altre parole, è la sola reazione, che non si limita a re-agire, ma agisce in maniera nuova e inaspettata. La libertà contenuta nell'insegnamento di Gesù è la libertà dalla vendetta che imprigiona chi fa e chi soffre nell'automatismo implacabile del processo dell'azione, che non ha in sé alcuna tendenza a finire. […] Il corso della vita umana diretto verso la morte, condurrebbe inevitabilmente ogni essere umano alla rovina e alla distruzione se non fosse per la facoltà di interromperlo e di iniziare qualcosa di nuovo, una facoltà che è inerente all'azione, e ci ricorda in permanenza che gli uomini, anche se devono morire, non sono nati per morire ma per incominciare. Tuttavia, proprio come, dal punto di vista della natura, il movimento rettilineo del corso della vita dell'uomo tra la nascita e la morte sembra una peculiare deviazione dalla comune regola naturale del movimento ciclico, così l'azione, dal punto di vista dei processi automatici che sembrano determinare il corso del mondo, assomiglia a un miracolo. Nel linguaggio della scienza naturale, essa è 'l'improbabilità infinita che si verifica regolarmente'. L'azione è in effetti l'unica facoltà dell'uomo capace di operare miracoli, come Gesù di Nazareth - la cui comprensione di questa facoltà può essere paragonata per la sua originalità senza precedenti alla comprensione socratica della possibilità del pensiero - doveva sapere benissimo, quando paragonava il potere di perdonare al potere più generale di far miracoli, ponendoli allo stesso livello e alla portata dell'uomo. Il miracolo che preserva il mondo, la sfera delle faccende umane, dalla sua normale, "naturale" rovina è in definitiva il fatto della natalità, in cui è

ontologicamente radicata la facoltà di agire. È, in altre parole, la nascita di nuovi uomini e il nuovo inizio, l'azione di cui essi sono capaci in virtù dell'essere nati. Solo la piena esperienza di questa facoltà può conferire alle cose umane fede e speranza, le due essenziali caratteristiche dell'esperienza umana che l'antichità greca ignorò completamente. È questa fede e speranza nel mondo che trova forse la sua più gloriosa e efficace espressione nelle poche parole con cui il vangelo annunciò la "lieta novella" dell'avvento: "Un bambino è nato fra noi"." (Hannah Arendt, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano, 2011, pp. 172-182). "Bacio ribaciare le armi chiodate di mille mille mille cuori tutti/traforati dal veemente oblio eterno". È del *bios politikos* non cercare metafisici paradisi terrestri o rifugiarsi in comode ideologie politiche ma conoscere che la morte si combatte solo con continui nuovi inizi, nuovi errori e perdoni e nuove lacrime. Il Benjamin-Angelus Novus e l'ultimo Marinetti di Bellagio questo lo sapevano bene e ciò li accomuna a quell'ininterrotta schiera di nuovi uomini (non uomini nuovi) in cui l'estetizzazione della politica altro non significa che compiere il miracolo (ma alla portata di chiunque l'abbia veramente inteso) di sconfiggere la morte non attraverso vuote fantasticherie ma con l' azione con gli uomini e fra gli uomini animati da un'inestinguibile spinta verso la lucente eterna rinascita della *Vita Activa*.

Devo molto
a quelli che non amo.

Il sollievo con cui accetto
che siano più vicini a un altro.

La gioia di non essere io
il lupo dei loro agnelli.

Mi sento in pace con loro
e in libertà con loro,
e questo l'amore non può darlo,
né riesce a toglierlo.

Non li aspetto
dalla porta alla finestra.
Paziente
quasi come una meridiana,
capisco
ciò che l'amore non capisce,
perdono
ciò che l'amore non perdonerebbe mai.

Da un incontro a una lettera

passa non un'eternità,
ma solo qualche giorno o settimana.

I viaggi con loro vanno sempre bene,
i concerti sono ascoltati fino in fondo, le cattedrali visitate, i paesaggi nitidi.

E quando ci separano
sette monti e fiumi,
sono monti e fiumi
che trovi su ogni atlante.

È merito loro
se vivo in tre dimensioni,
in uno spazio non lirico e non retorico, con un orizzonte vero, perché mobile.

Loro stessi non sanno
quanto portano nelle mani vuote.

“Non devo loro nulla” -
direbbe l'amore
su questa questione aperta.

Wislawa Szymborska, *Ringraziamento*